

TRES PATRIMONIOS QUE CONSTRUYEN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.

Joaquín Ibáñez Montoya. Dr. Arquitecto

Profesor Titular de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid.UPM.

El procedimiento dialógico que establece el enunciado de este curso, “Ciudad e Historia”, da pie a un procedimiento particularmente adecuado para *pensar* sobre el papel jugado, en ellas, por la arquitectura y su proyecto. No en vano Europa es, para Steiner¹, ante todo, un *lugar de la memoria*, de una memoria constituida por calles y plazas, por espacios nominados que recuerdan al viandante su pasado;” las dimensiones de sus barrios – señala- son paseables en una especial relación entre hombre y paisaje” que es, precisamente, *ciudad*. Reflexionar respecto a dicha complicidad para *conservar* sus características, es asumirlas desde una proyección y una ejecución entendidas como dos caras de una misma moneda; una conciencia *patrimonial* de lo urbano que representa *aportación democrática* de la modernidad y *cuestionamiento permanente*. Porque ¿de qué tiene que hablar esta memoria en la actual sociedad nómada?, ¿expresa, quizá, una interpelación a ésta desde los *Monumentos del Tiempo* que indicara R. Barthes, como una fotografía?, ¿acaso recoge, estrictamente, un instante concreto que avala una “Historia” para revivir un pasado ya fallecido? Walter Benjamín expuso, en esta última paradoja tan propia del Presente, cómo la técnica podía ofrecer, a través de su reproducción y reducción, una referencia cultural sin precedentes; el “museo imaginario”, que describía, fijaba su adjetivación patrimonial en un estatus estructurado por los términos de un “laberinto”: el proyecto arquitectónico por excelencia. Desde el sentido oculto de una *herencia pre-industrial* desvelaba, a la par, dos cuestiones: *memoria* y *olvido*.² Una memoria de normas en las que la arquitectura no obtiene legitimidad en la metáfora sino en la metonimia y una continua vocación, en un olvido intencionado, de ser reinventada.

Conservar, en este dialogo entre Ciudad e Historia, en los principios del tercer milenio, significa –básicamente- apropiación; *educación* y criterios de *sostenibilidad*. En su territorio urbanizado, desde la escala inusitada de la globalización contemporánea de los “medios” que en él se expresan, conservar el patrimonio producido por tal binomio supone actuar y hacerlo a través de una simulación, virtual, que dilata *espacio* pero, también, *tiempo*; sólo su referencia

¹ Steiner. 2005: 11

² París. 1998

ética será capaz de ponerle límites, de dar sentido a su condición panhumana. Como proyecto arquitectónico, esta “realidad de memorias”, traduce un futuro *borgiano*; un “proyecto contenedor de evocaciones” en el que los materiales significativos son sus residuos pero, también, la multitud de *líneas de pensamiento* pendientes de final, de continuar siendo pensadas. Fallidas, o simplemente no desarrolladas, estas últimas emergen ahora, en los términos que reivindicaba M. Foucault, como una parte sustancial del enunciado. El tratamiento disciplinar proponen corrigen “formación” con *información* aplicando metodologías¹ transversales que hacen preguntas más que demandar respuestas en este camino moderno de constante aprendizaje. Especializado, técnico, comprometido socialmente, su método de conocimiento estimula el papel activo del estudiante³, su atención investigadora,⁴ invirtiendo la marcha de un análisis, que *piensa* sobre lo ya experimentado.

Este artículo propone establecer desde tales parámetros sus conclusiones; y para ello las aplicará en torno a un conjunto de arquitecturas paradigmáticas cuyos proyectos manifiestan, en su binomio de científicidad y creatividad, en su condición patrimonial *relevancia urbana*. La capacidad de “sugerencia” que E. Souto de Moura define como *potencial dispuesto al cambio*, de la que se desprende un conocimiento “de tal forma libre, que la parte más laboriosa es crear el problema mucho más que resolverlo” orienta un *vector de conocimiento*, no una acumulación de saberes. “Desconocida la dirección hacia donde se aumenta la técnica y el conocimiento, el hombre contemporáneo, busca un camino con ellas para liberarse del tiempo y de la memoria, para realizarlos de un nuevo modo”⁵; como proyectos *actualizados* ofrecen *distancia* para ser de nuevo creados para ser proyectados sobre lo ya proyectado, desde la *mirada presente*. Desde estas hipótesis organizan su re-lectura en un panorama de cambios acelerados entre epistemología y hermenéutica, entre objetividad y crítica; donde la Ciudad reclama *voluntad de forma* pero también de contemporaneidad”⁶. Al hacer suyas estrategias innovadoras para reciclar los vacíos urbanos abandonados del conjunto histórico, o sus espacios obsoletos, que generó el desarrollo industrial de plusvalor creciente, o para integrarlos en los nuevos catálogos tecnológicos o para pensarlos en la nueva estructura de su *paisaje artificial* desde el marco reducido en el que, hoy, se mueve una arquitectura de consideraciones genéricas e ideales,⁷ con ellas la Ciudad obtiene “capacidad de anticipar crecimiento de conocimiento, de epísteme, de conocimiento probado, de hechos teóricamente nuevos”⁸; adopta un perfil de conjunto que, sin duda, afectan a su *concepción* de proyecto de pero, por encima de todo, a su *método*.

Porque de eso se trata aquí: de definir un *modo* en que debe ser pensados ambos epígrafes. Como génesis de un patrimonio construido, a lo largo del tiempo, Ciudad expresa un sumatorio *oblicuo* donde multitud de disciplinas tratan de evitar que las desviaciones clásicas de una cultura de estereotipos y anatemas contamine su comprensión y uso. Hace precisa una actitud

³ Praga. 2001.

⁴ Berlín. 2003

⁵ Choay, 1992.

⁶ Fernández Alba.1995: 40

⁷ Op. cit.: 42

⁸ Lakatos. 2002: 93

rigurosa, crítica, que al ser construida desde la intervención arquitectónica en un ejercicio *híbrido* de recorrer la dialéctica histórica de “destrucción –construcción” hace buena la *condición paradójica*, (“que elude la *doxa*”) que reclamaba J. Cage cuando “no le interesaba otra música que la que estaba por escribir”. La historia de los criterios no es sino una “historia” de las interacciones (o no) entre hipótesis y realizaciones⁹; por eso es difícil la reflexión desde el Proyecto de Arquitectura. Pero también, por tal razón, es atractivo su discurso urbano desde esta lectura intencionadamente fragmentaria, desde tres enunciados radicales de su morfología histórica, tres categorías que atienden a lo *mítico*, la *defensa* y la *actividad laboral*.

Ejercer la *crítica* con ellos es hacer proyecto, proyecto urbano; *invertir la “flecha del tiempo”*. La crítica, en términos conceptuales, requiere extenderse, a través de una gradación de creciente complejidad - como A. Miranda recomienda-¹⁰, hasta alcanzar su estadio más elevado: la *poiesis*. La *acción poética*, el “diálogo del hombre con su tiempo”¹¹ que planteaba el *Mairena* “machadiano”, es el plano característico en que se mueve su razón patrimonial en tanto que *capacidad de resistir un desgaste*, su lectura reiterada. Intervenir sobre los materiales de la Historia que constituyen la Ciudad supondrá fijar aquel “pensamiento expresado espacialmente” que indicaba L. Mies Van der Rohe; sólo entonces, su enunciado se abrirá, estimulado, entre las ruinas de la modernidad, como “aquellos escombros caídos en total confusión” que,- para Heráclito-, eran el mundo más bello. Expuestos al acontecer de su condición física, se convertirán en los cimientos de la creación actual; frente a los muros hundidos de la *ciudad herida* cristalizarán un trabajo de alegoría que, citando de nuevo a Benjamín¹², es idéntico al de la ruina: “las alegorías son, en el reino del pensamiento, lo que las ruinas en el dominio de la materia”. La *tensión* que de todo ello resulte- organizada, a la par, por piezas y por experiencias- definirá un panorama de reinventar y alimentar energías seculares que circulan por entre tales restos. Los proyectos que se derivan saben que no son su fundamento, que ellos no ha construido tales “cimientos” sino la *arquitectura* que allí se halla; saben que su *conocimiento* no es el producto de un análisis sino de la tensión que lo interpreta, de su *acción*, de una especie de eco transmitido que dibuja un *principio ordenador* que intentará dar solución al “antiguo jeroglífico” a fin de rescatar sus lugares para el Presente. El despertar de tal emoción será, desde la disciplina del arquitecto, la prueba más evidente de su “autenticidad”.

“¡No penséis, mirad!” reclamaba Wittggestein. El oficio del arquitecto no tendría sentido, desde luego, sin una cierta actitud de detective. En el paseo crítico que realiza entre las *fabricas* a reconstruir, -“lo hecho que hace “-, necesita de su sutileza pero, también, del rigor documentado. No en vano, cuando Víctor Hugo al anunció la muerte de la catedral a manos del texto, al perder aquella su función protagónica ante la irrupción de la “revolución Guttemberg”, se equivocó. Es bien sabido. El papel múltiple de su *relato* era más amplio; utiliza de ambos

⁹ Op. cit.: 247

¹⁰ Miranda. 1999: 31

¹¹ Machado :80

¹² Benjamín.1990:23.

instrumentos, la utilidad mediática de la *palabra* y la capacidad comunicativa del *espacio*. La Arquitectura es un acuerdo entre trazos y palabras, “un pacto entre el pasado, como *recuerdo*, y su necesidad, como *futuro*”, que racionalizará su “lectura” ante el cerco agresivo de la sociedad postindustrial; se defenderá de las dinámicas habituales de emergencia en que se mueve la ciudad contemporánea. Militarmente jerarquizará sus prioridades a través de un repertorio de atajos poéticos. Porque el objetivo de la tesis que aquí se mantiene, al recurrir a las tres “miradas” señaladas es analizar la condición constructiva de la Historia en su intervención en la trama urbana desde su vigente estructura multidisciplinar, ajustada a un “protocolo de contraste”, como *metaproyecto*, en la especificidad de sus parámetros conceptuales, instrumentales y constructivos que asocian a un tratamiento de “información previa” que enfatiza la importancia de la *investigación*, que nos permiten entender la “adjetivación abierta” como lo *incompleto*, propio del proceder del arte moderno, semejante a la *duda* de la acepción científica. Incompleto y fragmentario, al definir el *proyecto de la Ciudad* en el territorio contemporáneo de los “ready-mades” *duchampadianos*, la harán dialogando con participación social, entorno, medio ambiente, significado, contexto, relación publico-privado, utilidad...en una *estrategia proyectual* que se opone a *programa* al afrontar, con mayor precisión, su condición patrimonial de disponible ante el Futuro incierto. La *forma* que la Ciudad configura así desde cada una de las arquitecturas citadas describiendo un *conocimiento objetivo*, de raíz *popperiana*, se construye mediante proposiciones, verdades y criterios, reconoce en los “sentidos” a su fuente primigenia de inspiración. Como “lenguajes poéticos cargados de sentido”, en el grado máximo posible indicado, el método de su proyecto es similar al utilizado por los biólogos contemporáneos: examen atento y directo de la materia previa, del documento, y, a la vez, continúa comparación de cada muestra con todas las demás; un fenómeno de recreación constante, de “hacer” y de “penetración de lo desconocido”, - no en oposición-, un fenómeno de avance mutuo, de apoyo entre sí.¹³ El “proyecto que interviene” busca, así, su autenticidad como un acto de ser *verdad*, “de obtener solidez científica con elegancia no caprichosa”.

Parece que a Descartes le sorprendía la paradoja de que fueran los poetas y no los filósofos los que manejaran el “pensamiento profundo”: concluyó atribuyéndolo al peculiar entusiasmo con el que aquellos esperaban lo inesperado, al “si no esperas lo inesperado no lo encontrarás”. Su actitud no nacería tanto del significado, de la opinión común, - vulgar-, como del sentido, de la *necesidad* emitida por el “objeto significativo”; lo objetivo de su estímulo sería *forma* no imagen alguna cargada de connotaciones culturales. La *capacidad multifuncional* de la “forma urbana” sería *verdad* en tanto que su arquitectura dejara de escuchar sólo al discurso nostálgico y atendiera también a su “reconstrucción diacrónica y transtemporal”, a *cómo quería ser restaurada*. Como proyecto histórico, la Ciudad no le disponía otra salida: precisaba fijar *hipótesis* para determinar su entidad propia, -su *auto-entidad*-, en su relación variable con objetos como los tratados; escorada hacia el *espacio* pero, también, hacia el *tiempo*, sus arquitecturas se convierten hoy en un bien negociable entre “cazadores” y “coleccionistas”:

¹³ Rosemberg.1969:113.

entre unos que obtienen piezas y cuya mirada se desplaza espacialmente, cuyo interés no está en la *posición* de los objetos sino en los *procesos*, y otros que, por el contrario, tienen su interés en la posesión, en su obtención, en buscar definir *leyes universales* que permitan relacionarlos. Los cazadores trabajan en los Lugares -el espacio-, los coleccionistas en la Historia en el tiempo; en la Ciudad, la “memoria” de los primeros no es, como la Historia, una representación del pasado sino un *fenómeno siempre actualizado*: un “presente ampliado” de un Lugar donde distintas cosas pueden ocurrir al mismo tiempo. Las arquitecturas patrimoniales son *memoria* pero, siempre, son también *utopía*; no pueden prescindir de ninguno de los dos apoyos. Marcel Proust sostenía que “si Dios ha creado las cosas nombrándolas el artista las recreaba quitándole los nombres y dándole otros”; la Historia como “arqueología del saber”, en el sentido *foucaultniano*, necesita asumir que intervenir en la Ciudad es establecer “*adaptación sobre la memoria en los términos del confort actual* que la sociedad demanda”. Verificar pues estas hipótesis, entre lo propuesto y lo obtenido, a través de *las arquitectura de lo sagrado, de la defensa y de lo industrial* supone extraer experiencia modélica en su “cartografía” actualizada; aquella justificación que tan inteligentemente señalara Ezra Pound: averiguar *a posteriori* “cuánto más sabemos, tras ella, que no supiéramos de antemano”. Es un inagotable método de indagación sobre los diversos espesores de sus *memorias materiales*, una búsqueda de estrategias para “habitar de nuevo” la metrópolis; al efectuar su renombramiento desde mecanismos de nuestro tiempo -viajar, atravesar, tramitar, penetrar, explorar....- que tienen, como primer objetivo, su conservación pero, también, su sostenibilidad, “consolidación” y “mantenimiento”, enmarcan una mecánica de *abstracción*, que pacta con ellos integración en el *Paisaje de la Subjetividad* contemporánea.

Movimiento y escala dibujan, de su mano, este “mapa oculto” de *adecuación funcional* señalado. Traducen *autenticidad expresiva* en estas tres experiencias proyectuales descritas a través de factores contemporáneos como sensibilidad ante la *compatibilidad* entre materiales nuevos y existentes, o sus sistemas, o ante las nuevas disposiciones de uso que las diferentes opciones desvelan¹⁴. Presentan herramientas pertinentes en esta nueva *dimensión urbana* de lo patrimonial para dialogar materialmente con todo un elenco de saberes postindustriales, algunos aparentemente contradictorios, para, poéticamente, obtener verdad no belleza; “si no es seca no arde, si no arde no nos puede iluminar”, apuntaba Octavio Paz. En el *territorio antrópico de la Ciudad* configuran una *metateoría* de convergencias entre Forma, Función y Construcción, entre Lugar y Artificio, entre economía y geometría que, en una sorpresiva *evolución temporal*, asienta sus criterios ideológicos. A través de las diferentes situaciones de su geografía urbana expresan una revisión no-finalista de estrategias contextualizadas; en las que la ciudad reclama, con urgencia, definir su propia “región de Umbrosa”, como el Cósimo del Barón Rampante, para poder seguir siendo pensada, para seguir siendo proyectada. Desde su complejidad presente, más cercana de la ciencias “duras” que de las humanas, la metrópolis vigente requiere incorporar el reto de una pedagogía de activos de conocimiento, de “transferencia de *sensibilidad social*”, que harán de mecanismos de intervención como el

¹⁴ Calvino. 1990.: 32

plan director -aquí de la Catedral de Cuenca-, la *adecuación museística de los restos arqueológicos* -de la Fortaleza del Castillo de Burgos- o la *rehabilitación funcional* de un antiguo convento en Archivo Provincial del Estado, en Ávila- argumentos de vitalidad que aseguren el futuro activo de sus piedras, pero también axiomas para liberar *forma verdadera*: “aquella poesía que nunca es suficiente aunque exceda”, en las bellas palabras de Maria Zambrano.

“El Tesoro Artístico Nacional te pertenece; como ciudadano ayuda a conservarlo” rezaban los carteles para detener la destrucción del patrimonio religioso en la Guerra Civil; las crisis han sido, muchas veces, curiosos aliados en la protección de la Ciudad. Contenedoras de evocaciones conflictivas, espacios de impresionante potencial, estas arquitecturas singulares cuestionan siempre los límites del *valor cultural*. En los años de la llamada “transición”, en nuestro país, tras el final de la dictadura, después de un primer balance realizado entonces, para toda España, se hizo ineludible igualmente arbitrar instrumentos coyunturales de respuesta adecuados y eficaces, la Ciudad y su Historia demandaban ajustar, de nuevo, su estatus. En consecuencia se definirán estrategias de intervención arquitectónica y urbana a través de figuras como son los planes nacionales temáticos, que actualizan proyectos como el de la “catedral” y su impacto sobre la ciudad. Aunque, en el caso aquí tratado, en Cuenca (fig. 1), su presencia *moderna* comenzara a principios de siglo pasado, en el año 1902, con el hundimiento de su Torre del Giraldo, cuando es declarada Monumento Nacional en su particular *Urbino crolle!*, en una especie de heroica resistencia por retrasar un final no deseado sólo descubre su *condición urbana*, en los términos enunciados con el Plan Director. Su tragedia secular de indecisiones y reformas, su memoria pétrea, mostrará entonces por fin, la proyección de un itinerario, de una *voluntad de forma*¹⁵ que intenta alcanzar un “ideal histórico de perfección”, su conciencia escindida se erige con él en un acto de *refundación* urbana en tanto que diálogo entre fragmentación y metamorfosis. El trabajo ilustrado de los arquitectos que habían intervenido hasta su redacción, en 1998, permitirá entender sus recintos como el último capítulo de una concreción material definida por una *singular intensidad* pero también como un “proyecto abierto”. Consecuencia de las hipótesis derivadas tras casi un siglo de intervenciones, el “plan director” tratará de resolver, sobre la máscara que envuelve a piedras y vidrios, tras su velo fenomenológico, la verdadera operatividad de una *arquitectura pendiente*; en medio de su panorama singular propondrá rescatar ordenadamente sus lugares para el sistema utilitario de la ciudad vigente, volver a fijarlos, paradójicamente, en la fruición de su estancia mundana. La Catedral de Cuenca recuperará con su metodología de planificación una alianza de investigación que enuncia objetivos, antecedentes y desencadenantes, *que pone en marcha la dimensión experimental de hacer ciudad* que dormía en el fondo de la conciencia colectiva iniciando un camino de pensamiento como acontecer rememorante -al modo platónico- para descubrir un mundo que reposaba agazapado. Su contemplación como *monumento* iniciático necesaria pero no suficiente, asentará en una moderna condición de *vacío*, de polaridad, su *lugar de excelencia*; A. Muñoz Molina lo describe prodigiosamente, “su mirada es una vida en suspenso, una continua interrogación invisible que se complace en la

¹⁵ Zambrano. 2003.: 13-14

superficie de las cosas y quiere ir un poco más allá, más hondo, al otro lado, donde luz y oscuridad se entrelazan en su frontera de penumbra, donde el saber se mide por fracciones de segundo y fulgores de adivinación, donde lo que se sabía es desmentido, donde certidumbre adquiere un matiz de sospecha y lo desconocido se vuelve instantáneamente familiar, *dejà vu*, asombro puro de un recuerdo imprevisto". "Su máquina gótica no se podrá, en todo caso, considerar, sólo como un esquema para responder a un sistema de vacíos que convierten su arquitectura en una estructura compleja de elementos, de transparencias, de esculturas; abierta a la contemplación de una ilusión de la lógica, de una razón de ser, su estructura construye espacios determinados delineados mediante sus geometrías"¹⁶, su espacio construye ciudad, mientras consolida un *modelo del intelecto*. Sus piedras, perdida aquella blancura primigenia *corbuseriana*, patinadas por el tiempo, nos podrán seguir conmoviendo en la síntesis de su morfología, con los aciertos, dudas y errores de los hombres y mujeres que la habitaron en su entorno pero también, -en caso contrario carecería de sentido esta reflexión-, como la profecía de lo nuevo que es su proyecto urbano.

El "plan director" racionaliza un método de *pensar* la Ciudad. Como continente y contenidos, coordina inversiones y dota al procedimiento de la intervención de una *lógica* de gestión propia de nuestro tiempo. Suma intereses colectivos con experiencia producida; como discurso contemporáneo, establece un criterio para monitorizar resultados, *conclusiones*. Como biografía restaurativa hace de la arquitectura un proceso dialéctico de teoría y acción en el que asuntos como *estabilidad* u orden de la *luz* se unen para modelizar la estructura actual en condición patrimonial y sincronizar su inserción en el conjunto ciudadano. Corregir la agresión del agua o la lectura formal de sus *bordes*, con sus consecuencias paisajísticas, supone articular restauraciones históricas como la *fachada inacabada* de Vicente Lamperez pero, sobretudo, proyectar un *skyline* urbano. Ejercicios como el desarrollado recientemente con las técnicas del georradar sobre su suelo, considerado "sagrado", ayudan a desvelar estratigrafías que permiten pensar mejor Cuenca. Mediante su integración metodológica en esta *razón de urbanidad* y de uso amplio, de *paisaje cultural*, se deriva una referencia "cierta" en la contextualización de sus poéticas en un acto que busca *ser verdadero* a través de un trabajo interdisciplinar de crítica especializada por la *tekné*, donde el diálogo entre la función litúrgica y la condición cultural del edificio se dirigen a obtener disfrute propio por una sociedad avanzada. Como consecuencia de una *estrategia de acciones*, de proyectos, el plan director responde al repertorio de una dinámica de necesidades exigidas por el colectivo democrático leídas como *oportunidad*; porque "no se puede conservar lo que no se comprende como no se puede amar lo que no se comprende". Su *proyecto*, abarcando toda la gama de posibilidades de la restauración,- reforma, rehabilitación, recuperación, adaptación, conservación, consolidación...- tiene como objetivo asegurar la permanencia de su dimensión patrimonial contemporánea pero lo hace redefinido en el *del entorno urbano*.

¹⁶ Fernández Alba. 2001: 79

Desde la Historia, el proyecto urbano justifica con toda lógica la presencia del *documento arqueológico*; en su síntesis con la condición lógica y el carácter creativo de la arquitectura permite sin embargo enmarcar una segunda estrategia cuyo mejor ejemplo de las obras realizadas sobre la Fortaleza-Castillo de Burgos (fig. 2). En su discurso contemporáneo la actuación desarrollada responden al patrón que persigue hacer del *patrimonio construido* un discurso inteligible en su *recalificación* urbana. La reflexión sus territorios urbanizados del *limes*, la periferia histórica de la ciudad, que hizo de la geografía de estos “cerros testigos” un proyecto singular, confirma un método de configurar ciudad. Mediante la “defensa”, la ciudad preindustrial estableció un dialogo entre lo *lleno* y lo *vacío* que inventa una prótesis extraordinaria hacia lo desconocido en los epígonos del Antiguo Régimen. Urbanizando los exteriores de la *ciudad*, dispuesta ésta sobre la cota superior que la defiende, dilatará el “recinto habitado” por el hombre en todos los sentidos, en altura, bajo su rasante... En un criterio de extensión ilimitado, casi canceroso, que se desplegará, como un capítulo de sistemática partenogénesis. los sucesivos estratos que proyectaron la *ciudad-flor*, en la terminología francesa-, generaron una intencional imagen urbana, de continuada decadencia, Sus arquitecturas envuelven sus piezas más preciadas. Como ocurre en Burgos con el pozo del castillo; espléndido con sus sesenta y pico metros de profundidad, en sillería, un ejemplo de primera línea de la ingeniería pre-renacentista europea, que constituye por si sólo un indicio de la excelencia de su arquitectura como infraestructura urbana. Residencia, lugar de reuniones, almacén... su *paisaje construido* hoy es definido en el planeamiento urbano como una singular *zona verde*. Nunca, su condición tipológica pudo renunciar a un protagonismo histórico metropolitano ni tan siquiera tras las agónicas biografías que este último concurren, voladas sus fábricas en la retirada de España del ejército napoleónico.

Yacimiento, pues no ha sido otra cosa en los últimos doscientos años, de arqueología, con la arquitectura construye un soporte urbano en un especial activo de intervención; bajo ambas tutelas, la mirada actual de su proyecto confirma una apreciación que se fija en sus *límites interiores*, en un proceso de reconocimiento caracterizante de museo al reproyectar sus formas y sus instrucciones. Al describir la biografía singular de su enunciado suma a la motivación afectiva el estímulo de la necesidad de una “creación-otra”. En su presencia en un mundo tecnocientífico en donde no tiene demasiada importancia por donde comienza su análisis como objeto mientras dicho examen se sostenga hasta el punto de volver al origen de partida para conseguir su propósito, cuestiones como la *fuerza* contienen, hoy, un ejercicio que el proyecto se encarga de enriquecer. De nuevo, su re-nombramiento recurrirá a “tópicos” actuales, como el *desdibujamiento* que otorga su percepción, para incorporar significados desconocidos- que no inciertos- a las diversas envolventes que construyeron sus muros en los distintos tiempos de su existencia. El binomio dentro/fuera de su *espacio del límite* y, con él, de su moderna *interioridad exterior*, enuncia acciones de perforación comprometidas con el uso transitivo de la ciudad de nuestros días. Enmarcada Burgos en la protección del Camino de Santiago estos materiales patrimoniales proyectan nuevos emplazamientos y desplazamientos con los fragmentos que su arqueología, ahora, aflora. Con la complicidad de su paradigma dinámico,

de incuestionable vigencia, construye un “territorio en la ciudad” para la memoria y para la acción, para su comprensión y su fruición social, desde esta concepción específica de paisaje de *reserva arqueológica* como equipamiento urbano. La componente poética que su conocimiento obtiene se une a la política y a la científica;¹⁷ el “recinto” de la Fortaleza se ofrece en su compleja realidad contemporánea, como un recurso a interpretar desde sus obsoletas- inexorablemente- murallas, como un *documento* que manifiesta el potencial no sólo histórico sino urbano o geográfico. Su dato arqueológico no es ya, sólo, un mandato disciplinar, es algo más; es articulación proyectual que transforma el objeto en susceptible de ser pensado de nuevo. Las fuentes de información que en el Castillo de Burgos son obviamente importantes, en consonancia con la excepcionalidad del objeto tratado,¹⁸ dejan ver en la presente complicidad descrita una arquitectura que construye, sobre sus muros y espacios, aproximación abierta, a un discurso que nace donde otros la dejaron, estricto y, a la vez, polisémico, que hace del *lugar* un procedimiento de encuentro entre los diversos agentes que fueron afectados al volver a ser pensada. Hasta tal punto es, esto último, cierto que se podría afirmar que gran parte de su tarea creadora actual habría sido fruto de la compleja gestión producida por las restricciones que le salieron al paso y que acabaron siendo parte de su *solución*: “no pinto las cosas como las veo –señalaba Pablo Picasso- sino como las pienso”. Sus hipótesis de partida, por tanto, no conformarían tanto una lectura de restos arruinados como una operación, reseñada, que se inicia en la pedagogía de codificar “topografías” que ofrece la disciplina arqueológica; pero también la sociedad civil.

Sobre las huellas que dejaron en el terreno sus muros de cal y canto sugiere otra lectura posible: recorrerlas, en una *promenade architecturale* sobre sus cabezas restauradas reproduce una configuración primigenia de la Ciudad al que el criterio de modernidad manifestado de itinerancia incorpora *escala*: la escala vertical perdida del “ojo militar”. Entre uno y otra bosquejan una antigua vocación de *fuerte* que certifica su razón patrimonial. En el pliegue que dibujaron sus trazas, en una operación extrema de tintes dramáticos se identifica su autenticidad como una morfología que se ordena en torno a la antigua Plaza de Armas; alrededor de la cual el proyecto se completa mediante la inclusión de unas *arquitecturas ligeras*. Coherentes estas con el tratamiento de respeto al sustrato arqueológico protagonista, enfrentan nueva “disponibilidad e ingravidez” a “corporeidad” del muro, “fragilidad a permanencia”. *Junta y montaje* materializan, en este repertorio de dualidades, las características constructivas de la modernidad que la volumetría elemental añadida, en un intencionado fondo neutro, de contraste, refuerza como *razón artificial*. Porque, como ciudad, esta arquitectura es, eminentemente, *artificio*, basa su despliegue, como ya ha sido expuesto, fundamentalmente en el método, en un diálogo específico con una arqueología que se desvela, en esta intervención, como una herramienta imprescindible para *proyectar*. Su método se encargará de hacerla plural el binomio Ciudad e Historia. Al descubrir un deseo incentivado

¹⁷ Op. Cit.: 81

¹⁸ Es destacable la contradicción que significa el que siendo la mayor parte de la documentación gráfica del siglo XIX lo es respecto a la etapa posiblemente menos relevante de la larga vida del conjunto defensivo.

por la acción que interroga constantemente sobre los *limites* del concepto de ciudad actual, sus “paisajes territoriales” en este proyecto de Burgos, no pueden ser entendido de otro modo: definen una posibilidad elegida, una exclusión, una ejecución que engastará con otras posteriores a realizar en el futuro entre la “inteligencia deseosa” y el “deseo inteligente” que describía Aristóteles. Esta *arquitectura de la seguridad*, ante el “otro”, como la derivada del patrimonio de lo “desconocido”, *sagrado*, antes comentada, deben ser contempladas desde su amplia capacidad ordenadora en el debate urbano contemporáneo, como el resultado presente de unas “formas” avaladas por la Historia que enlazan *rigor* con pasado *radical*. La tensión de una vocación proyectiva que permite asegurar su participación en la presión cotidiana a la que sus envidiadas ubicaciones obligan, como una inclusión cultural en esta especie de *espacio mestizo* en el que confluyen tan distintos intereses en el contexto urbano. Condición misteriosa y paradójica, ésta, que al mismo tiempo nos impide, recurriendo a la aporía de Mallarmé, gozar nunca de su plenitud.

El tercero de los proyectos propuestos, -tercero y cuarto ya que son dos las experiencias, por ultimo, recogidas-, lo es desde su aproximación temática actual, *industrial*. Con ella, o ellas, se cerraría esta hipótesis estructurada en torno a la cultura constructiva del hecho urbano desde la Historia. Leer ambas dentro del tiempo de “deslocalización” característico de las últimas décadas implica interpretarlas como una adjetivación patrimonial estratégica; supone hacerlo desde los parámetros de un proyecto arquitectónico con dimensión de emergencia. Su planteamiento aquí busca aportar un punto útil de acción urbana entre su teoría y su práctica: desde una *actividad* industrial que usa la forma y desde una *forma industrial* que se dota de una nueva actividad, ambas caracterizadas por una condición de “proximidad” urbana en su juicio muy significativa.” El verdadero fin de la poesía no es otro que la verdad práctica”, indicaba Ducasse; desde tal verdad, el proyecto, en ambos sentidos que estudia objetos materiales, formas, a la vez que funciones de la cultura industrial soportan, un triple discurso cercano, una *triple lectura* simultanea- estratégica, arqueológica y la desarrollada ahora- que hacen dificultosa su reflexión. Hay algo de cierto sin duda en lo señalado por Michel Foucault, cuando anota que “la arqueología, en este dirigirse al espacio general como conocimiento, a sus configuraciones, define sistemas de simultaneidad, lo mismo que la serie de mutaciones necesarias y suficientes para circunscribir el umbral de una nueva positividad”. Las propuestas de verificación aportadas aquí por estas *arquitecturas de la industrialización* violentan su *forma*, y con ella la de la Ciudad, desde sus exigencias particularmente extremas. Al rehabilitar los restos del antiguo Convento del Carmen, en Avila, (fig. 3) sus ruinas, para ubicar en ella los requerimientos tecnológicos derivados de una *maquina* tan sofisticada hoy como un archivo publico generan un “duro” dialogo; la fragilidad de su patrimonio histórico se resentirá ante el llenado de sus naves por las actividades extrañas o por la misma industria pero, sobretudo se defenderá peor que las arquitecturas precisamente ya analizadas; la razón es que las dos acepciones tratadas carecen de “distancias”; dejan ver lo *delicado* de su participación en el paisaje “histórico” de la ciudad. Con ello y sin embargo es mediante su intervención como su conservación puede fijar nuevos ordenes en su reconocimiento cultural, como la realizada en el

Archivo Provincial de Ávila o la propuesta para rehabilitar recintos, “recién llegados” a este discurso, de fabricas como la antigua de Sedas Lombard (fig.4), en Almoines, en Valencia.

En una y otra, esta reflexión sobre la concepción de la Ciudad desde la Historia se revela como una herramienta no solo sutil de proyecto esencial; todo adquiere, con ellas, una vigencia irrepetible; y un discurso de vanguardia atractivo en su indefinición. Su estratégica situación impide, todavía hoy, extrapolar resultados; sus proyectos urbanos indagan aun entre rastros “calientes” de un *inconsciente colectivo* para entender sus experiencias. Su intervención se piensa desde planteamientos por descubrir entre ciudadanos e investigadores, funcionarios y trabajadores, materiales y energías, estructuras e instalaciones... El Archivo Provincial de Avila citado, por ejemplo, rehabilitado sobre un convento desamortizado luego *industrializado* como cárcel, antaño Parroquia de San Silvestre, incluso templo romano en un origen remoto, es, no sólo un documento valioso sino un *argumento dimensional* en el planeamiento urbano para justificar su estratégica adecuación funcional en la vigente cultura mercantil de lo urbano. Frente a la servidumbre de la muralla vecina, protegida por todo tipo de ordenanzas, solo la *capacidad* múltiple de su “sólido capaz” es capaz de establecer un “proyecto histórico”: arquitectónico y urbano. Al proponer volúmenes y vacíos en el mapa consolidado por la Historia para asentar un uso actual su *entorno exterior* asumirá un factor de integración urbana particularmente necesario desde las nuevas razones de acceso y servicio que los nuevos “roles” de su actividad requieren; algo que tiene que ver con las diversas escalas propias de la sociedad urbanizada contemporánea en que se inserta su revitalización. El proyecto, al incorporar un programa postindustrial sobre la *forma* preexistente establece una dialéctica de especial disciplinar en la formalización de su redacción y ejecución. Otro tanto se podría concluir en los espacios de la Fabrica de Sedas de Almoines donde la adopción de estos criterios, a la hora de ajustar y dimensionar las necesidades funcionales lo hace como *capacidades* abstractas haciendo, del propio edificio, “una instalación”; nada más cercano a los avatares de la “sociedad del espectáculo” en la que se contextualiza esta exposición. De un extremo al otro: tanto la idoneidad de incorporar el mundo de un *funcionalismo monotemático* como la condición neutra ante un *programa sostenible multifuncional*, con todas sus contradicciones que desde la obligatoriedad de conservación y tutela por parte de la Administración su encaje de usos pueda suponer, no dejan de manifestar su potencia como instrumento de transformación urbana: las imágenes son elocuentes. La lógica del proyecto presente se asocia aquí no sólo a la morfología del conjunto, sino a la conservación muy atractiva energética que hace posible entenderlo como un patrimonio también ecológico; difícil será encontrar ejemplos que mejor resuelvan este objetivo general propuesto. Ningún edificio de nueva construcción proporcionaría una eficacia similar sin una inversión en instalaciones costosas; lo mismo podría afirmarse desde la “razón inteligente” de *piel y estructura mecánica* del espacio industrial. Pero está además la lógica “antimercado” de su situación urbana que ofrece argumentos de patrimonio “económico” difícilmente rebatibles; se diría que mejores que los habituales de tipo identitario. Las calidades compositivas y constructivas incorporadas a la Ciudad por estas culturas materiales son un factor configurador de atractivo futuro en el *paisaje*

de nuestros días a la vez que un verdadero banco de pruebas para generación de políticas específicas que enuncien el día a día de la modernidad en el espacio histórico¹⁹. La industrialización, el proyecto, como intervención urbana, concluye desde la Historia su discurso más abierto y a la vez más *necesario*; desde la inteligencia del aserto del filósofo Heidegger según el cual “el hombre habita pero sólo el poeta construye”.



Figura 1

¹⁹ Hernández de León: 2005: 56



Figura 2



Figura 3

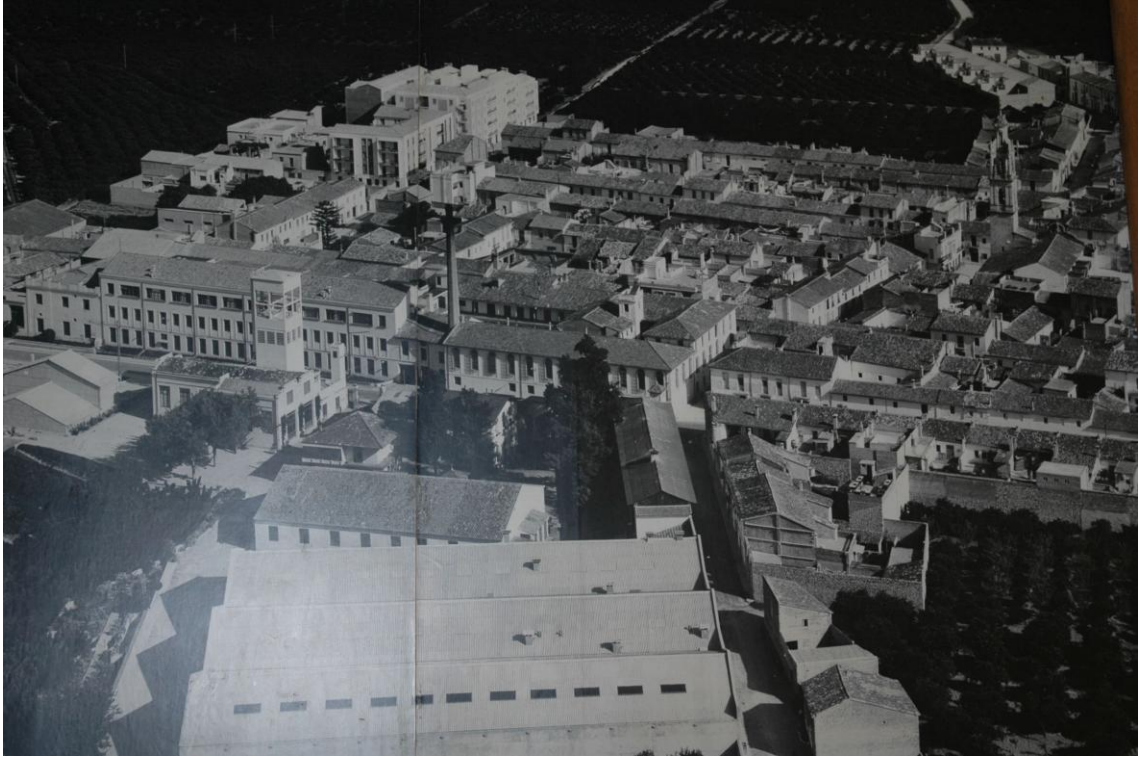


Figura 4

BIBLIOGRAFÍA

- 1 STEINER, George. *La idea de Europa*. Siruela. Madrid. 2005: 11
 - 2 Espacio Europeo de la Enseñanza Superior. Declaración conjunta de los ministros europeo de la Enseñanza. La Sorbona. Paris 25 Mayo 1998.
 - 3 Hacia el Área de la Educación Superior Europea. Declaración del Encuentro de los ministros europeos en funciones de la educación Praga 19 Mayo 2001.
 - 4 Realizando el Espacio Europeo de Educación Superior. Comunicado oficial de la Conferencia de ministros responsables de Educación Superior. Berlin 19 Septiembre 2003.
 - 5 CHOAY, Françoise. *L'allegorie del Patrimoine*. Ed. Du Seuil. Paris 1992.
 - 6 FERNÁNDEZ ALBA, Antonio *Patrimonio arquitectónico y proyecto de arquitectura* "Astrágalo" nº 3. Septiembre 1995: 40
 - 7 Op. cit.: 42
 - 8 LAKATOS, Imre. *Escritos filosóficos*. Alianza. Ed. Madrid. 2002: 93
 - 9 Op. cit.: 247
 - 10 MIRANDA, Antonio. *Ni robot ni bufón*. Pretextos. Valencia. 1999: 31
 - 11 MACHADO, A. *Juan de Mairena*. Castalia. Madrid. :80
 - 12 BENJAMÍN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus. Madrid. 1990:23.
 - 13 ROSEMBERG, Harold. *La tradición de lo nuevo*. Monteavila. Caracas.1969:113.
 - 14 CALVINO, Italo. *El barón rampante*. Siruela. Madrid. 1990.: 32
 - 15 ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*. Siruela, 2003.: 13-14
 - 16 FERNÁNDEZ ALBA Antonio. *La ciudad herida*. Huerga Fierro. Murcia. 2001: 79
 - 17 Op. Cit.: 81
 - 18 Es destacable la contradicción que significa el que siendo la mayor parte de la documentación grafica del siglo XIX lo es respecto a la etapa posiblemente menos relevante de la larga vida del conjunto defensivo.
 - 19 HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel. *Arquitectura del Límite. Paisajes culturales*. Colección Ciencias 77- Colegio de Ingenieros de C., C y Puertos Madrid. 2005: 56
-